

cMc

CENTRO CULTURALE DI MILANO

**Per il ciclo di incontri
SCUOLA FLANNERY O'CONNOR
SCRITTURA CREATIVA**

Lezione n.2

interviene

Luca Doninelli

Scrittore

Milano

23/04/2002

©**CMC**

CENTRO CULTURALE DI MILANO

Via Zebedia, 2 20123 Milano

tel. 0286455162-68 fax 0286455169

www.cmc.milano.it

23/04/02

Corso di Scrittura Flannery O'Connor

Lezione n. 2 di Luca Doninelli

Doninelli :

Ho maltrattato - e qui chiedo scusa anche per questo motivo - soprattutto alcuni di voi, cioè quelli che io considero molto bravi; ma se io vedo che c'è del talento, è mio dovere cercare di spaccare più ossa che posso, di essere più brutale che posso, di fare l'avvocato del diavolo, di modo che la vocazione, se c'è, si irrobustisca. Ci sono alcuni di voi - tra i più bravi - che hanno scritto molto, che mi hanno mandato molte cose scritte da loro; io mi scuso se non sono stato sollecito con ognuno di voi, ma... amici miei! Potete immaginare che se venti-venticinque persone mi scrivono un racconto di dieci pagine, qualche volta... (ad esempio la mia amica Chiara Cantoni me ne ha mandato uno di sette pagine - ma va benissimo! -) Capite che facendo un conto delle pagine è un lavoraccio. Poi ci sono quelli che mi stanno più dappresso: e se uno sta dappresso vuol dire che ha un'urgenza, e con questa urgenza bisogna fare i conti... E proprio questi sono quelli che maltratto! Un esempio sono due bravissimi corsisti di sesso maschile a cui io ho scritto lettere quasi di insulti: chiedo scusa, ma penso di avere qualche motivo per fare così.

Alcune cose che mi avete mandato sono belle; alcuni, invece, nelle cose che mi hanno mandato sono andati indietro, alcuni non hanno fatto niente... peggio per loro se hanno pagato e poi non fanno niente! A quelli che sono andati indietro devo dire una cosa : io mando delle e-mail, delle provocazioni, dei suggerimenti un po' come nel tennis. Io butto la palla e voglio che la palla mi ritorni indietro: quindi non prendete assolutamente queste cose come delle indicazioni normative.

Per esempio io ho detto che bisogna precisare di più: e allora invece di dire "il ragazzo uscì di casa e prese la bicicletta", dire "il ragazzo biondo uscì dalla casa verde e prese la bicicletta gialla". Alcuni hanno riscritto il testo facendo delle specificazioni che non servono: "Luigi pedalando di corsa verso l'ospedale si fermò a riposare davanti a una casa; questa casa aveva una porta e una avamporta...". Capite che, siccome lui deve andare all'ospedale, che lui racconti "la rava e la fava" della casa non è fondamentale! Non prendete schematicamente quello che vi scrivo. C'è uno di voi che ha fatto progressi pazzeschi, in tre-quattro cose che mi ha mandato, però è uno che ha preso molto liberamente quello che io dicevo, ha valutato ciò che doveva fare: e ciò mi è molto piaciuto.

Oggi io volevo dirvi alcune cose che possono apparire ovvie per qualcuno, ma non per tutti. Andando avanti sulla questione della **metafora**, approfondendo il discorso, io volevo toccare quel concetto che è un altro modo per dire metafora e che usa Eliot nel suo celeberrimo saggio sull'*Amleto* di Shakespeare o meglio contro l'*Amleto*,

perché a Eliot non piaceva! Un saggio assolutamente da leggere (è nella raccolta *Il bosco sacro*) perchè insegna una cosa: se uno vuole leggere l'*Amleto*, deve stare al livello dell'*Amleto*; se uno deve commentare la battaglia di Austerlitz deve farlo come se qui ci fosse Napoleone ad ascoltarlo. Cioè: il racconto in seconda battuta, il racconto "al quadrato", come si dice, deve essere all'altezza dell'oggetto su cui si esercita. Ho ritrovato per caso in questi giorni tra le cose che scrivevo da giovane, una serie di racconti, che avevo scritto circa quando avevo diciannove-vent'anni, racconti ambientati durante la campagna napoleonica di Russia. Erano sei racconti che descrivevano sei episodi della campagna napoleonica, e poi c'era un settimo racconto molto più lungo che ho iniziato e ho lasciato lì. E quando l'ho lasciato lì mi sono reso conto che l'avevo lasciato per una semplice ragione : tutti e sei gli altri racconti erano falliti e quel racconto lì era il segno del fallimento di tutta la raccolta. Non erano brutti, poi li ho riletti con piacere, però c'era molta ingenuità: erano vivaci. Perché avevo parlato di Napoleone nella campagna di Russia ? Per questo motivo, perchè avevo avuto una storia d'amore tremenda. Tenete conto che io ho cominciato a far lo scrittore quando avevo tre anni: è una vocazione un tantino precoce la mia! Non giustificata, perché a quattro anni tenevo la penna così, ma era abbastanza precoce: cioè ero un condannato. Un giorno vi spiegherò perché c'è una condanna in questo più che una vocazione propria. Avevo avuto questa tremenda storia d'amore e da un lato era finita e da un lato non finiva: cioè era finita, perché era chiaro come il sole che non c'era niente da fare, ma nello stesso tempo non era finita, perché bruciava in un modo terribile e chissà per quanto tempo avrebbe bruciato. Non so se vi è mai capitato di trovarvi in una situazione impossibile, ma in cui nello stesso tempo non si riesce a dire l'ultima parola. In pratica eravamo ancora innamorati io e questa qua. Il fatto è questo, che quando io pensavo a questo amore che non avrebbe avuto futuro, ho cominciato a pensare a come raccontarlo. Però tutte le volte che mi mettevo a raccontarlo lo banalizzavo, cioè anche se io ero fedele alle cose che mi erano successe, scrivendole mi accorgevo che comunque erano un po' più stupide di come le avevo vissute io. Io mi impegnavo anche, ma quando cercavo di essere profondo diventavo noioso! Allora mi sono reso conto che non era quella la via da seguire, dovevo seguirne un'altra. È cominciato a venirmi in mente un bellissimo sonetto di Mallarmè. Un sonetto che non ha titolo, che inizia con uno straordinario verso che dice: "Le vierge le vivas le belle jour du oui". Descrive una gelata di un cigno che è rimasto imprigionato nel ghiaccio, in quel momento ho capito che quella era l'immagine che mi serviva, cioè l'idea di uomini che camminavano vedendo altri uomini morti affiorare dal ghiaccio; e questo corrispondeva esattamente alla desolazione che io provavo per quell'amore fallito.

In quell'amore c'era un corpo morto, ma integro in tutte le fattezze perfettamente riconoscibili, però nello stesso tempo tra me e quel corpo c'era del ghiaccio: qualcosa che non si riusciva a rompere, qualcosa che non si poteva raggiungere.

Io cominciai a scrivere questa serie di racconti e secondo me l'atmosfera della campagna di Russia - anzi della ritirata, perché la gran parte di essi sono ambientati nella ritirata - era il correlativo oggettivo di quello che mi era accaduto.

Prima ho citato il saggio di Eliot su Shakespeare nel tentare di spiegare perché secondo lui l'*Amleto* era un testo non riuscito: perché Shakespeare non era riuscito a

chiudere il cerchio, non era riuscito a fare di *Amleto* il correlativo oggettivo, cioè la metafora completa del problema che intendeva porsi. Da questo sorge quell'ambiguità di *Amleto*: per cui prima gli fa dire "vado, l'ammazzo e torno" e poi non riesce ad ammazzarlo... Ma perché intervengono tutta una serie di fattori per cui devia questa metafora dal suo corso: cioè pare che a un certo punto gli interessassero altre cose, come se adesso, detto in senso altissimo, perdesse il filo. Vado avanti. In quei racconti, ad un certo punto, ho voluto fare di più: ho voluto introdurre - e qui fu l'errore! - la mia storia d'amore. Cioè, a un certo punto, uno di questi personaggi scampati miracolosamente all'orrore di quella guerra, torna dalla sua donna, ma quella donna che era impazzita non lo vuole più vedere, non lo riconosce più. Errore gravissimo, perché è stato come non fidarmi di quel correlativo che avevo scelto. Cioè, la mia storia stava in questa faccenda del ghiaccio e rimettercela dentro è stato un errore. D'altra parte, siccome tutte le linee del racconto portavano lì, mi sono reso conto che la metafora non era compiuta, c'era un elemento di fallimento. Così, ad esempio, alla fine di uno dei racconti brevi descrivevo la ritirata dalla Russia come la discesa di un colle interminabile. Altro errore. Perché introdurre un altro elemento simbolico e non lavorare su quello? Questo è uno degli errori più frequenti.

Uno dei vostri ha scritto un racconto - bellissimo rispetto alle mie attese di adesso - sul titolo che io avevo imposto ("Tornavamo dal Mare"). Ha un finale ben costruito, ma manca un'immagine in questo finale, un'invenzione dove il problema trattato si trasformi nell'ultima immagine, nell'ultimo oggetto.

Vi ho portato uno dei più bei racconti di Kafka. E' un racconto molto corto. Capirete benissimo da soli perché ve l'ho proposto. È del 1922, quando stava scrivendo *I castelli*.

RACCONTO DI KAFKA

Di chi sta parlando secondo voi? Chi è l'acrobata?

Intervento (Teodor): *L'acrobata è Kafka, è l'autore. Tu hai detto prima che Kafka scrive questo racconto verso la fine della sua vita, quando sta per morire. E' come se si fosse reso conto - l'acrobata e Kafka nella fattispecie - che quella cosa che ha fatto per tutta la sua vita non gli bastasse più, quella cosa in cui è stata la perfezione in tutta la sua vita non gli bastasse più. Ma, siccome ha sempre fatto quello, è come se la sua fantasia fosse così limitata che lui non concepisce qualcosa di diverso dal pezzo di ferro, dal trapezio che ha sempre stretto tra le mani. E ne chiede un altro...*

Qualche altro contributo... dai ragazzi su, pensate qualcosa.

Altro intervento.

Attenzione, non sto chiedendo un commento, una descrizione, ditemi perché lo scrittore è questo qui.

Altro intervento.

Non basta dire che è lo scrittore: datemi dei motivi.

(...)

Lui ha messo uno in alto. Questa è una novità. Sapete cosa scriveva lui nei suoi diari? Lui avrebbe voluto vivere in una cantina. E scrivere. E' una cosa da matti, come la concezione che aveva lui della scrittura. Quest'idea che un testo letterario deve essere prodotto senza soluzione di continuità. Kafka vi riuscì una sola volta nella vita, quando scrisse *La condanna*. Lui dà un'importanza particolare a questo. Il tutto per

lui sta nella non interruzione, nella totale continuità, in questo vedeva la natura dello scrivere. Un romanzo di duecento pagine non lo puoi scrivere tutto di fila. Se voi leggete i romanzi di Kafka, vi posso garantire che oggi un editore difficilmente li accetterebbe. Sono pieni di difetti e non c'è sviluppo della vicenda: i capitoli si susseguono in maniera un po' gratuita. Non c'è scavo psicologico nei personaggi. Non c'è neanche un particolare pregio linguistico. Kafka aveva imparato a scrivere dal mestiere che faceva. Lui faceva l'avvocato, lavorava nella burocrazia. Il suo tedesco era quello della burocrazia. Il tedesco di Thomas Mann è tutto un'altra cosa. Non è quindi una lingua bella, non è un grande affabulatore e nemmeno un grande psicologo. Ebbe difficoltà a pubblicare. In vita pubblicò solo una raccolta di piccoli racconti che s'intitola *Un medico di campagna*. Il resto della sua opera fu pubblicata postuma. La grandezza di Kafka, il fatto che lui è letto anche nelle sue prove meno felici, sta nella sua concezione del rapporto tra l'uomo e il tempo, tra l'io e la sua continuità. Guardate che questa è una categoria culturale che noi abbiamo perso. Sapete che cosa ce l'ha fatta perdere questa concezione secondo me? L'Umanesimo e il Rinascimento, che ci hanno dato una 'concezione estetica' soprattutto 'spaziale'. Non sto dando colpa all'Umanesimo e al Rinascimento, sto solo dicendo che sicuramente, dall'avvento della prospettiva in avanti, l'idea del bello si è identificata con una bellezza rappresentabile nello spazio: un'architettura, un quadro. Mentre esistono bellezze che si possono apprezzare soltanto nel tempo. Pensate ad una delle più belle chiese che ci siano: San Lorenzo alle Colonne. Se voi la guardate e osservate il suo abside, a qualcuno può sembrare un insieme confuso di stili e mentalità, ma quello che colpisce è proprio questa continuità impressionante. Ci sono tantissime chiese che hanno elementi del Duecento e del Novecento insieme. E' chiaro che questo tipo di opere non possono essere lette soltanto nello spazio, ma bisogna guardarle soprattutto nel tempo. Kafka sentiva profondamente questa questione della continuità e della durata. E' probabile, come diceva Teodor prima, che qui lui stesse presentando la propria morte, ma in questo primo dolore lui ci dà un'idea nuova della morte.

E' un concetto semplicissimo: la scrittura, lo scrivere ha come suo primo oggetto una continuità, una unità. Se fosse stato rinchiuso nella cantina non è detto che avrebbe scritto cose migliori: ma Kafka esprime così la necessità della vita come un *continuum*. Uno di voi ha capito questo in un suo racconto in cui parla dei bambini. Osservando il tempo, come lo vivono i bambini, si è reso conto che questa è la forza dei bambini, cioè la forza della poesia, la forza della letteratura.

Così facendo Kafka ci offre una concezione della vita non come successione di cose che si possono unire in quello che possiamo chiamare senso. Queste cose si possono creare artificialmente. Come in quei film dal lieto fine con la lacrimuccia che chiude il tutto sotto il sole che s'irradia sotto l'orizzonte. Io non ho mai creduto in queste cose. Spesso mi dicono che da buon cristiano non posso non credere in questo positivo. Credo che la prima positività, il punto più alto cui la letteratura per un credente, ma anche per un non credente, può giungere è l'implorazione, è la preghiera: e non quella consolazione, quella illusione in cui ci culliamo per un attimo pensando che le cose vadano bene!

La grandezza di Kafka sta nel fatto che egli insiste sul contrario di questo: non è vero che la nostra vita è fatta di pezzi, di cose che capitano, di pensieri che ci vengono in mente, di sensazioni, di caccia di emozioni. C'è una continuità, la vita ci scorre dentro. Noi siamo come la lumaca che lascia il suo segno luminescente: guardiamo con stupore la lunghezza di una traccia. Dentro questo si trova l'enigma. Va talmente dentro questa idea, da dirci della morte una cosa che la letteratura non ci ha mai detto. Guardate che dire qualcosa di nuovo è durissimo, però ogni tanto...

Ad esempio, abbiamo un poeta che tutti odiamo, perché a scuola ci hanno insegnato a odiarlo, che è Giosuè Carducci. Eppure lui ha scritto alcune tra le più belle poesie mai scritte. In una di queste lui dice: "Tu fior della mia pianta percossa e inaridita / Tu dell'inutil vita estremo, unico fior." Parlare di sé così non era mai stato fatto. In un modo così duro, non filosofico, non teorizzato, nessuno l'aveva mai fatto. Dopo è stato ripetuto molto più retoricamente... E' il modo di un uomo di fronte alla morte di suo figlio, ed è anche il modo di uno stronzo, perché Carducci era uno stronzo. E sapeva di esserlo (altra nota di merito!).

Così Kafka dice qualcosa di nuovo sulla morte, perché, come voi sapete, la morte nella vita non è come la morte nella letteratura. La morte è come nei tarocchi. Nei tarocchi la morte indica il cambiamento. Così lo scrittore usa la morte per chiudere una situazione, o come una nuova apertura. Sono funzioni letterarie. Nel romanzo succede normalmente così. Più il romanzo è lungo, più tempo passa, più la gente invecchia e muore. Le dimensioni del romanzo aumentano il pericolo di chi ci vive dentro, ma la morte resta una funzione.

In questo racconto Kafka parla della morte: "le prime rughe"... Non aveva più quella beata incoscienza giovanile che gli permetteva di saltare su quel trapezio in modo straordinario, come faceva un tempo. Non si sa perché, non ha importanza la circostanza in cui dice questo, ma tira fuori questo discorso in cui impara che la morte c'è. Prima non sapeva che la morte esistesse, ma adesso lo sa. Questo però non è importante. E' importante che cosa la morte fa. Fa una cosa precisa la morte. Ne fa due. Possiamo chiederci questo: dopo quel viaggio in treno lui diventa più o meno bravo? Ha due trapezi, farà delle cose in più, sarà probabilmente più bravo. Non è detto che da quel momento lui ha perso quella sicurezza per cui sarà più incerto, per cui un domani ne vorrà tre, quattro. E' interessante il fatto che lui anche se sarà sicuramente più incerto, la cosa non è detto che lo peggiori. Forse diventerà più bravo, uno scrittore più bravo, scriverà probabilmente dei romanzi, si libererà di questa fissazione per cui bisogna scrivere tutto in una volta. Imparerà a strutturare i romanzi, darà ad essi una forma, si farà furbo, imparerà l'architettura di un'opera, imparerà quello che vogliono i lettori, gli editori. Imparerà a dosare i diversi elementi dell'arte narrativa. Come diceva quel mio amico poeta: "Io so come si fa a far piangere una donna, ma non lo faccio." Mi sembra una bella dichiarazione poetica. Lui imparerà a far piangere una donna, imparerà gli artifici letterari, sarà più bravo e più famoso. E poi chissà con due trapezi cosa farà...

Però farà tutto questo perché la morte è entrata dentro di lui. La morte è una interruzione senza senso. Quindi con questo racconto Kafka ci dice che la morte non è quella cosa di cui parlano gli scrittori. Perché gli scrittori usano la morte come uno strumento all'interno del senso. Qui Kafka dice che la morte non ha senso. La morte è

come l'interruzione a metà di una canzone. Vorrei avere qui un impianto stereo per farvi sentire le canzoni che amo di più per interromperle all'improvviso. E lui intuisce che la presenza di questa realtà è una realtà solo per modo di dire. Essa non è un'aggiunta di senso, ma è un di meno. E' la stessa teoria del male di Sant'Agostino. Questa è la ragione credo per cui Kafka è stato definito un autore religioso. Un gesuita aveva letto i tre romanzi di Kafka (*L'America, il Processo e Il Castello*) e li aveva paragonati alla *Divina Commedia (Inferno, Purgatorio e Paradiso)*. Non sono d'accordo. Non riesco a capire che sorta di *Purgatorio e Paradiso* ci possano essere ne *Il Processo* e ne *Il Castello*. Provate a leggerli e ditemi voi che cosa ci trovate. Il castello è un labirinto, c'è una cosa quasi impossibile da raggiungere. Sicuramente un racconto religioso è quello che abbiamo letto qui. Non tanto perché parla di Dio, ma perché Kafka gioca a rovesciare il piano, perciò il suo desiderio di stare in cantina diventa nel racconto uno che sta in alto. E' bellissimo perché credo che questo sia il suo sentimento di sé, come si dice nel jazz, il suo *mood*. Al tempo stesso ci fa una rivelazione.

E' religioso perché lui ci presenta una concezione religiosa della letteratura. Io converso spesso con poeti e scrittori, i quali, ragionando dei tempi 'grami' nei quali ci troviamo (soprattutto questa discussione che c'è stata sul *Corriere della Sera*: scrittori di destra e scrittori di sinistra...) dicono: la scrittura ha un significato universale. La scrittura, prima di essere di destra o di sinistra, è letteratura. Oggi Raboni diceva sul *Corriere* che lui, pur essendo di sinistra, ama moltissimo gli scrittori di destra, da *D'Annunzio* a *Celine*. Spera che anche gli scrittori di destra amino quelli di sinistra. Benissimo, tutti contenti: risorge la Democrazia Cristiana nelle parole di Giovanni Raboni. Io, però, non credo che letteratura sia quella cosa che emerge, ad esempio, da alcuni commenti all'*Infinito* di *Leopardi*, in cui si dice che ci sono momenti straordinari in cui l'arte e la letteratura raggiungono il senso, raggiungono in qualche modo la salvezza. E' la grande ambizione di *Eschilo*, che nell'*Orestide* cerca ad un certo punto attraverso la poesia la salvezza dell'uomo. E questa storia la conoscete tutti.